SOBRE NARRATIVA VENEZOLANA: 1970-1990

Francisco Rivera
Escuela de Letras, Universidad Central de Venezuela

He was describing, as all young poets are for ever describing, nature, and in order to match the shade of green precisely he looked at the thing itself, which happened to be a laurel bush growing beneath the window. After that, of course, he could write no more. Green in nature is one thing, green in literature another.
(Virginia Woolf, *Orlando*)

Écrire, car c'est toujours récrire, no diffère pas de citer. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation.
(Antoine Compagnon, *La seconde main*)

En el capítulo XI de su *Narrativa venezolana contemporánea* de 1972, Orlando Araujo puso de manifiesto su incomprensión de la poética de dos escritores importantes de nuestras letras. Para ese momento, el primero de ellos, Oswaldo Trejo, ya había publicado *Andén lejano* (1968) y una selección de tres libros de cuentos anteriores, *Escuchando al idiota* (1969), que lo situaban en la vanguardia de nuestra narrativa, aun cuando aún no hubiera realizado ni su *Textos de un texto con Teresas* (1975) ni su *Metástasis del verbo* (1990), obras que probaron que la novela de Trejo que Araujo prefería a *Andén lejano*, *También los hombres son ciudades* (1962), no estaba destinada a ser lo más representativo de la creación de este autor.[1]

La otra víctima de la ofuscación de Araujo fue José Balza, que había publicado para esa fecha sólo dos novelas: *Marzo anterior* (1965) y *Largo* (1968), obras que, con un enfoque diferente del de Araujo, fueron saludadas por

una crítica dispuesta a comprender las obras literarias en su especificidad óntica. Julio Ortega, por ejemplo, se refirió a *Largo* en un inteligente ensayo luego recogido en *La contemplación y la fiesta* (1969), donde señala que el narrador de esta novela "busca en la escritura el sentido integrador de su experiencia, confrontándola con el análisis, y sus interrogaciones, con la imaginación y sus máscaras." En narradores como Balza, escribía Ortega, la aventura creadora canjea "la realidad con la escritura para asumir esa realidad desde el conocimiento de lo poético", siendo esta operación "invención y crítica a la vez."[2] Yo, por mi parte, al salir la segunda edición de *Marzo anterior*, en 1973, comenté que "el lector que se acerca por primera vez a este texto puede encontrar ciertas dificultades: primero que todo, es preciso que sepa que Balza constituye una ruptura con respecto al código narrativo que reinó en nuestro continente hasta 1950 aproximadamente y que el estilo de *Marzo anterior* es una prolongación, llevada hasta su límite, de la escritura extremadamente literaria — es decir, consciente de sí misma — del Guillermo Meneses de *El falso cuaderno de Narciso Espejo*." La escritura de *Marzo anterior*, añadía, es producto del esfuerzo de su autor de tener siempre presente el hecho de que "un texto escrito es, ante todo, un texto escrito y que pretender otra cosa es caer en la trampa del costumbrismo."[3]

La incomprensión de Araujo de las obras mencionadas, a comienzos del decenio de los 70, es fácil de entender. Su formación intelectual (estilística vossleriana, concepción de la literatura como reflejo de otra cosa, influencia de Sartre) lo predisponía a privilegiar cierto tipo de textos mixtos de tendencia documental y testimonial y a mostrar ceguera ante las nuevas obras narrativas que, tanto en América como en Europa, fueron apareciendo a partir más o menos de 1955: el **nouveau roman** y cierta nueva narrativa latinoamericana, con sus grandes precursores: Joyce, Virginia Woolf, Borges, Guimaraes Rosa, Rulfo.

Lamentablemente, con mucha frecuencia la crítica anda a la zaga de la creación, como ya había hecho notar en varios lugares Wolfgang Kayser, teórico que en su prólogo a la primera edición alemana de 1948 de su *Das sprachliche Kunstwerk* (obra publicada en español en 1954 con el título de *Interpretación y análisis de la obra literaria*) alude con palabras bastante claras a este desfase de la crítica con respecto a la creación. Kayser pedía que comprendiéramos la creación literaria (*Dichtung*) como obra de arte realizada con lenguaje y señalaba que en los últimos decenios (primer tercio de nuestro siglo) los investigadores se habían enfrentado con el fenómeno literario con otras miras. Buscaban las relaciones de las obras con "fenómenos extrapoéticos" y creían hallar ahí "la verdadera vida", de la que no veían en la obra más que un simple reflejo. Buscaban, pues, "la personalidad de un poeta o su concepción del mundo", "el espíritu de una época o el carácter de un pueblo, en una palabra, problemas e ideas..." Pero, como señalaba inmediatamente después, "una obra literaria no vive ni crece como reflejo de otra cosa, sino como estructura completa en sí misma" y la tarea más urgente de la investigación

debía ser la de "determinar las fuerzas lingüísticas creadoras, comprender el alcance de su cooperación y hacer claramente visible la totalidad de la obra individual."[4]

Hay una anécdota muy famosa y aleccionadora, que el mismo Kayser recuerda en su libro, que no estaría mal repetir aquí. En conversación con Mallarmé, Degas se quejaba de su poco afortunada afición a versificar. Tenía muchas ideas, pero no lograba hacer poemas. Y Mallarmé que, como todos sabemos, era un poeta preocupado en extremo por el ejercicio de su arte, le dio a su amigo una respuesta digna de un teórico de la literatura: "Mon cher Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots!"

Hace pocos meses, es decir, casi veinte años después de la publicación del libro vossleriano-sartriano de Orlando Araujo al que nos hemos referido, apareció en Caracas un estudio sobre algunos de los narradores del decenio 1970-1980 que nos interesan. Su título es *El relato imposible* y su autora, la investigadora Verónica Jaffé, aborda en él, entre otras, las narraciones breves de José Balza, Luis Britto García, Ednodio Quintero y Humberto Mata. El trabajo de Jaffé no está inspirado por la estilística vossleriana, ni por las concepciones crocianas de la poesía y el lenguaje, pero, curiosamente, al aplicar esta vez ciertas ideas y métodos tomados de la llamada "estética de la recepción", llega a conclusiones bastante sombrías con respecto a la producción de estos autores, producción que, como parte de su método, la investigadora estudia a través de la recepción de sus obras, o sea, a través de reseñas, artículos y ensayos aparecidos en diversas publicaciones periódicas y en libros.[5]

El método de los estéticos de la recepción no es en sí desdeñable, pues se trata de un intento de reconciliar estructuralismo e historicismo en una síntesis equilibrada, si es que así se puede resumir el trabajo de Hans Robert Jauss, de 1967, intitulado *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (La historia de la literatura: un desafío a la teoría literaria). Pero hay diversas maneras de aplicar una metodología, claro está. No es posible, dentro de los límites de una ponencia, examinar punto por punto la manera en que Jaffé maneja, por ejemplo, los conceptos de "horizonte de expectativa" o de "transformación del horizonte" para analizar los cuentos o narraciones breves de estos autores; pero sí es posible citar algunos párrafos de sus conclusiones y hacer ciertas observaciones con respecto a ellos.

Jaffé escribe: "Son varios los caminos adoptados en el cuento de este período, pero son pocos los significados propuestos para la realidad representable." Comentario: No entiendo a qué se refiere la investigadora cuando afirma que los cuentos adoptan caminos. Tampoco entiendo ni creo que ningún cuento pueda proponerle significados a lo que Jaffé denomina "realidad representable", puesto que, en principio, toda realidad lo es.

Veamos otra cita: "La negatividad significativa de esta cuentística recurre únicamente a la reiterada dramatización del trauma normativo característico de la narrativa occidental de este siglo." No comprendo bien lo de "negatividad

significativa". ¿Se trata acaso de una visión pesimista del mundo, o de la expresión de una filosofía nihilista, o de qué exactamente? Tampoco capto bien lo que Jaffé quiere decir con "reiterada dramatización del trauma normativo" que, según la investigadora, es característico de la narrativa occidental de este siglo.

Otra cita: "Las conductas y convenciones de una sociedad burguesa sumida cada vez más en la abulia consumista se critican y se rechazan (...), pero es poco lo que resta como revelación para el lector, si no se toma en cuenta la constante ejercitación de una autocrítica, la presencia de una reflexión insistente sobre los propios recursos expresivos." ¿Quiénes rechazan las conductas y convenciones de la sociedad burguesa? ¿A quiénes está atacando Jaffé? ¿A Britto García? ¿A José Balza? ¿A Humberto Mata? ¿A Quintero? ¿O estará atacando, más bien, a algunos personajes en las obras de ficción de estos autores? ¿No existe acaso para Verónica Jaffé ninguna diferencia entre autor empírico y autor implícito? ¿Entre narrador de un relato (que es obra ficticia) y personajes de un relato? ¿Entre lector empírico y lector implícito? ¿Qué tipo de revelaciones está obligado a hacer el narrador de un relato? ¿Por qué el autor implícito de un relato no debe reflexionar sobre su propio discurso ficticio? Y si Verónica Jaffé considera que debería estar prohibido que un narrador reflexionara acerca de su discurso ficticio, ¿qué nos recomienda que hagamos nosotros, cuando desempeñamos nuestra función de lectores implícitos, con respecto a nuestro trabajo estético? ¿Debemos entonces también rechazar a autores más jóvenes, como, por ejemplo, a Antonio López Ortega, porque el narrador ficticio de su libro *Calendario* reflexiona con igual insistencia con relación a sus propios recursos narrativos? Y, algo más grave, ¿está segura Verónica Jaffé de que la reflexión insistente acerca de cómo narrar una historia ocurre solamente en la narrativa burguesa de este siglo? Si Jaffé cree que esto es así, algo le pasa a su memoria, pues el narrador del *Quijote*, si la mía no me falla, reflexiona constantemente sobre su discurso ficticio, así como también lo hace el narrador del libro de Sterne titulado *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, obras del siglo XVII y XVIII respectivamente.[6]

Se da, en los cuentos venezolanos estudiados por Verónica Jaffé, un distanciamiento frecuente del horizonte de expectativa del lector y éste, "acostumbrado a la vehemencia ideológica de la narrativa anterior, se ve enfrentado a una literatura volcada sobre sí misma, que privilegia los valores estéticos antes que los socioculturales y cae ocasionalmente en transgresiones y negaciones anacrónicas." Me temo que aquí nos encontramos más cerca de lo que Verónica Jaffé entiende por "estética de la recepción", lo cual me deja con la boca abierta. Jaffé invoca al lector, aunque no diga a qué lector se refiere, y afirma que este lector está "acostumbrado a la vehemencia ideológica de la narrativa anterior" (que quizá sería más preciso llamar la narrativa **inmediatamente** anterior). El lector, pues, está acostumbrado a esa vehemencia ideológica y, por estarlo, no comprende ese discurso y lo rechaza. Ahora bien, ¿no tiene el lector de Verónica

Jaffé un parecido extraordinario con Orlando Araujo, quien también rechazaba los escritos de Trejo y Balza hace veinte años? Otra pregunta: ¿están todos los lectores de los cuentos del decenio del 70 acostumbrados, como parte de su horizonte de expectativa, a la "vehemencia ideológica"? Otra: ¿no existe para nuestra investigadora ninguna diferencia entre la expresión de la vehemencia ideológica en un artículo, panfleto o ensayo sociopolítico y su expresión en un cuento o en una novela?

Otra cita: "La pretensión de decir y explicar el mundo circundante se desecha — en el relato "imposible" del decenio en cuestión — en aras de un examen de las limitaciones comunicacionales del propio discurso, algo que para la recepción contemporánea, lectora de los experimentos y digresiones narrativas de conocidos autores europeos y norteamericanos, no constituye nada original. Se cierran así las posiblidades de captar a nuevos lectores no 'iniciados' en la historia del género cuentístico y que rechazarán los experimentos lingüísticos y semánticos de esta narrativa individualista y autoreferencial" ("autoreferencial", **sic**).[7] Ninguna ficción que merezca el nombre de "ficción" (discurso ficticio, imaginario) puede tener la "**pretensión**" de "**decir**" o "**explicar**" el "**mundo circundante**". La ficción le deja de buen grado esa tarea (término que prefiero a "pretensión", que en nuestra lengua tiene con frecuencia una connotación peyorativa) a otros tipos de discurso (filosófico, científico, etc.). Pero, no nos detengamos en esto. Pasemos a la segunda parte de la cita. Si entiendo bien lo leído, Verónica Jaffé, empleando un punto de vista estrecho, aquel que considera que la literatura de ficción escrita en Latinoamérica no debería tener nada que ver con la producida en Europa o en los Estados Unidos, exhorta a la joven generación de escritores venezolanos a que abandonen la actitud universalista de la generación de escritores inmediatamente anterior y no cometan el error, al parecer funesto, de escribir pensando que, por hacerlo en lenguas indoeuropeas de larguísima tradición literaria (el español, en nuestro caso; el portugúes, en el Brasil), pertenecemos a la literatura occidental. Todo esto, claro está, si la joven generación de escritores desea tener lectores, pues los de la inmediatamente anterior (Balza, Britto García, Quintero, Mata) han perdido su tiempo miserablemente, tratando de hacer cosas que no están a su alcance, por lo que sus ficciones, para lectores paternalistas que leen inglés y alemán, como, por ejemplo, la propia Verónica Jaffé, no tienen nada de original, siendo la originalidad el único criterio que hay que buscar en un texto de ficción y pudiéndose hallar ésta, en nuestro caso, sólo en el hecho de no leer ni una sola palabra de lo que se ha escrito y se escribe en España, Francia, Inglaterra, los Estados Unidos, Italia, Alemiania y un largo etcétera; y si la nueva generación no toma en cuenta con seriedad las amonestaciones y los consejos proféticos de nuestra investigadora y se pone a leer una vez más la literatura mundial, se hallará condenada de antemano a perder su oportunidad de ser original y de poder —¡por fin! —escribir relatos **posibles**. Según Jaffé, Borges, el fundador de la poética del período a que nos referimos aquí, y el apto calificativo lo tomo

del penúltimo ensayo de Julio Ortega en *La contemplación y la fiesta*, no ha debido haber leído toda la literatura occidental y una buena parte de la oriental para hacer sus invenciones ficticias en un marco ficticio;[8] Guimaraes Rosa, a Joyce y en particular su *Finnegans Wake*; García Márquez, a Viriginia Woolf y a William Faulkner; Cabrera Infante, a Lewis Carroll, a Joyce y a Queneau; Severo Sarduy, a Gongóra, a Lezama Lima, a Barthes y a Burroughs... Y, en Venezuela, José Balza no ha debido haber leído a Borge ni el **nouveau roman**; Ednodio Quintero, a Ambrose Bierce, a Lautréamont, a Rimbaud y a los surrealistas; Humberto Mata, a Borges, a Hawthorne, a Cortázar y a Balza; el autor más que ficticio de la reciente novela del crítico y ensayista Oscar Rodríguez Ortiz intitulado *Horno Sapiens* no ha debido haber leído a Stefan Zweig, Richard Burton, Yuko Mishima, William Golding, Shakespeare y otros;[9] el que escribe estas líneas no ha debido tampoco haber leído a Petronio, al Padre Las Casas, a Joyce Carol Oates y a Margaret Atwood, mientras escribía la versión final de su novela *Voces al atardecer*; Antonio López Ortega, no ha debido haber leído a Kafka, a Pessoa y a Ednodio Quintero, antes de escribir su *Calendario*, ni Miguel Gomes todo lo que se ve claramente que ha leído antes de escribir los textos de *Visión memorable*.

La producción de textos líricos, dramáticos o de ficción, sin ser obligatoria desde el punto de vista de las necesidades vitales inmediatas ni desde el de las relaciones sociales obligatorias, demuestra, por medio de su transcurrir milenario, lo que es preciso reconocer como su necesidad esencial. Esta producción es espontánea, pero, como todas las creaciones humanas, tiene sus propias convenciones y su propia historia. A partir de 1965, más o menos, y gracias a la influencia ejercida sobre nuestras creaciones y nuestra poética por Jorge Luis Borges, y esto no sólo en Venezuela sino mundialmente, nuestra visión del hecho literario ha cambiado. Los escritores venezolanos que hemos participado en el terreno de la prosa de creación durante los dos últimos decenios hemos escrito, consciente o inconscientemente, lo que Gérard Genette, inspirado por la escritura borgiana, llamó palimpsestos en un extraordinario libro de 1982.[10] Y lo hemos hecho no por sugerencia ni mandato de nadie, sino movidos por esas corrientes misteriosas e imponderables que se dan en la historia del quehacer literario. A estas corrientes imprevisibles se refirió Humberto Mata cuando, en el prólogo de una antología del relato venezolano por él recopilada (*Distracciones*, 1974) escribió que todo escritor "tiene un compromiso con la literatura" y, en nuestro caso, con la ficción. No se trataba ni se trata de decir o explicar la realidad sino de crear una **realidad otra**, si se me permite decirlo así, como lo intuyó el Giambattista Marino de Borges en el instante en que, mientras miraba como por primera vez una rosa amarilla, se dio cuenta de que "podemos mencionar o aludir pero no expresar" cuando escribimos poemas o ficciones. "Los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro — nos cuenta en una página de *El Hacedor* — no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo."

Hacemos palimpsestos porque, como señala Genette, la humanidad descubre sentido incesantemente y "no puede siempre inventar nuevas formas", siendo preciso a veces que "atribuya nuevos sentidos a viejas formas." Borges ha escrito: "La literatura no es agotable, por la suficiente razón de que un solo libro no lo es." Lo que hemos intentado hacer, entre 1970 y 1990, es — dicho una vez más con palabras de Genette — "realizar la utopía borgiana de una Literatura en transfusión perpetua (o en perfusión transtextual) constantemente presente a sí misma en su totalidad y como totalidad cuyos innumerables autores forman uno solo y cuyos innumerables libros forman un inmenso Libro, un solo Libro infinito."

NOTAS

1 Sobre Oswaldo Trejo y la crítica de Orlando Araujo en su *Narrativa venezolana contemporánea*, cf. mi "Prólogo" en Oswaldo Trejo: *También los hombres son ciudades*, Monte Avila Editores, Caracas, 1973, pp. 5-9.

2 Cf. Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta*, Monte Avila Editores, Caracas, 1969, pp. 218 y 217.

3 Cf. Francisco Rivera: "José Balza, *Marzo anterior*", en *Summa*, no. 72, 30 junio / 15 julio, 1973, p. 47.

4 Cf. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra), Editorial Gredos, Madrid, 1972, p. 7.

5 Verónica Jaffé: *El relato imposible*, Monte Avila Editores/ Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1991.

6 Sobre el discurso ficticio literario, cf. Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona, 1972, libro originariamente aparecido en Chile en 1960, o la edición en lengua inglesa, ampliada: *Fictive Discourse and the Structures of Literature: a Phenomenological Approach*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1981. Sobre la problemática del autor implícito y del lector ficticio, cf. Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, London , 1961; Graciela Reyes: *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Editorial Gredos, Madrid, 1984.

7 Cf. Verónica Jaffé: **op cit.**, pp. 141-142.

8 Cf. Julio Ortega, **op. cit.**, pp. 331-333.

9 La novela de Oscar Rodríguez Ortiz, *Horno sapiens*, además de presentar un interesante collage de textos escritos por diversos autores (debidamente identificados en la última página, como lo hizo Eliot en sus notas a *The Waste Land*, por recomendación de Pound), apareció firmada con un pseudónimo, Maurice Lambert, supuesto autor

francés nacido en el primer decenio de este siglo, que fue la manera como Rodríguez Ortiz resolvió el problema del autor implícito.

10 Ver Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Editions de Seuil, París, 1982 y mi ensayo: "Gérard Genette: Lector / escritor de palimpsestos", recogido en Francisco Rivera: *Ulises y el laberinto*, Fundarte, Caracas, 1983.